

***Mnemosyne* y el proyecto *Trans-formare*, lecturas de la transformación del museo Frederic Marès de Barcelona**

***Mnemosyne* and the project *Trans-formare*, Interpretations of the Transformation of the Frederic Marès Museum in Barcelona**

RAMÓN CASANOVA FERNÁNDEZ

Departamento de Escultura. Facultad de Bellas Artes. Universidad de Barcelona .
ramoncasanova@ub.edu

JORGE EGEA

Departamento de Escultura. Facultad de Bellas Artes. Universidad de Barcelona
jorgeegea@ub.edu

CRISTINA RODRÍGUEZ SAMANIEGO

Departamento de Hª del Arte. Facultad de Geografía e Historia. Universidad de Barcelona
cristinarodriguez@ub.edu

Recibido: 21 de junio de 2011

Aprobado: 14 de julio de 2011

Resumen

El artículo que presentamos a continuación recoge el proyecto *Trans-formare*. *Lecturas de la Transformación del Museo Frederic Marès*, relatando la experiencia de ocho artistas vinculados al Equipo Confluencias [The Crossing Lab] de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona (convenios ref. UB 007095 y UB 008992), que a lo largo del período de renovación del Museu Frederic Marès de Barcelona (2009-2011) han revisitado las salas de este espacio museográfico en tránsito.

Durante estas circunstancias especiales, las obras, protagonistas del Museo, carentes de su aura habitual y de la rigidez del contexto expositivo, han permitido una proximidad y una cercanía poco corrientes; siendo esta particularidad el punto de partida de *Trans-formare*: una investigación en torno al objeto artístico y su imagen, a través de las experiencias de transformación y memoria. Asimismo, el proyecto ha buscado releer el trabajo de Aby Warburg, sus propuestas de catalogación iconográfica y, muy especialmente, sus *Mnemosyne*, permitiendo con ello aportar nuevas lecturas y perspectivas interpretativas al recorrido museográfico.

En este artículo se pretende, pues, analizar y describir el proyecto, sus bases ideológicas y sus resultados, que han dado lugar a una exposición temporal con la que el Museo Marès ha reabierto sus puertas, y que puede visitarse hasta enero de 2012.

Palabras Clave: Escultura, Iconografía, Interpretación artística, Memoria, Museografía.

Casanova Fernández, R. Egea, J. Rodríguez Samaniego, C. 2011: *Mnemosyne* y el proyecto *Trans-formare*, lecturas de la transformación del museo Frederic Marès de Barcelona. *Arte, Individuo y Sociedad*, 24(1), 103-117

Abstract

The following article introduces the project *Trans-formare. Readings of the Transformation of the Museum Frederic Marès*, which reports the experience of eight artists from the group Equipo Confluencias [The Crossing Lab] belonging to the Facultat de Belles Arts of the University of Barcelona (convenios ref. UB 007095 and UB 008992). Throughout the period of renovation of the Museu Frederic Marès in Barcelona (2009-2011) they have re-visited its rooms in translation. Under these special circumstances the works -which are generally the protagonists of the Museum-, lack their usual aura and allow a peculiar closeness that has been explored through the project.

Trans-formare consists in a research on the artistic object and its image, across the experiences of transformation and memory. On the other hand, the project has also sought to reread Aby Warburg's work, his iconographic catalogue and especially his *Mnemosyne*, contributing to new readings and interpretative perspectives in museum studies.

This article pretends to analyze and describe this project, its ideological bases, development and results, which have produced a temporary exhibition with which the Museum Marès has re-opened and that can be visited until January 2012.

Key Words: Sculpture, Iconography, Artistic interpretation, Memory, Museum studies.

Casanova Fernández, R. Egea, J. Rodríguez Samaniego, C. 2011: Mnemosyne and the project Trans-formare, Interpretations of the Transformation of the Frederic Marès Museum in Barcelona. *Arte, Individuo y Sociedad*, 24(1), 103-117

Sumario: 1. Introducción al proyecto, 2. El museo oculto y las imágenes veladas, 3. Imagen: memoria y membrana, 4. Mnemosyne o la memoria de la imagen, 5. El colodión húmedo y otras técnicas del proyecto, 6. Conclusiones. Referencias

1. Introducción al proyecto

El proyecto *Trans-formare. Lecturas de la transformación del Museo Frederic Marès* nace con la voluntad de explorar el periodo de transición previo a la reapertura del citado museo, que había cerrado temporalmente sus puertas con el fin de remodelar el recorrido de uno de sus espacios expositivos más interesantes y sugerentes, el consagrado a la escultura moderna.

Trans-formare quiere, por tanto, señalar la relevancia de la nueva etapa aquí iniciada y, al mismo tiempo, poner de manifiesto la importancia del patrimonio escultórico conservado en el museo. La exposición resultante del proyecto busca invitarnos a una reflexión en torno a la propia transformación de las salas y a lo que ésta conlleva. Porque la modificación del espacio implica una variación en la manera de presentar las obras y, en consecuencia, un cambio en la interpretación de la colección por parte de los espectadores que la contemplarán. A través de la distribución renovada, las piezas adquieren significados nuevos que se suman a los que ya poseían, en un proceso por el que presente y pasado se entrelazan ineludiblemente. La memoria, que desempeña un rol precioso en el acto cognitivo, asocia contenidos viejos a los que se perciben como recientes, enriqueciendo y diversificando el mensaje que nos traslada la obra observada. La memoria se convierte, así, en un elemento esencial de cara al análisis de fenómenos de transformación como el que enmarca la remodelación del Museo Frederic Marès.

Trans-formare es un proyecto interdisciplinario, coral y colaborativo, que establece un diálogo íntimo y directo con la colección de escultura. Las propuestas que se presenta, a las que se ha dado forma de exposición temporal en el mismo Museo Marès, nos permiten entender los cambios en la distribución del recorrido expositivo. Así, se ha trabajado en imágenes tomadas en el interior del museo, que ilustran aspectos tanto de la distribución antigua como del propio período de cambio; en ellas, ideas como movimiento, transición, recuerdo, pérdida y renovación toman protagonismo. Por otra parte, el proyecto nos invita a adentrarnos en la vida secreta de las esculturas de la colección mientras las puertas del museo permanecían cerradas, a penetrar en un ambiente privado y lejos de la mirada del público que habitualmente lo visita, en el que las piezas embaladas parecen aislarse del mundo y, al mismo tiempo, reclamar con fuerza su pertenencia a la colección, al museo.

¿Qué les sucede a estas estatuas cuando el museo cierra sus puertas? ¿De qué substancia están hechos sus silencios, particularmente los silencios creados en los casi dos años de tránsito, de *Trans-formare*?

Quietud, intensidad, reminiscencia, *pathos* y una cierta melancolía se leen en las imágenes de estas esculturas congeladas, en pausa, que desvelan las visiones personales de los autores que intervienen en el proyecto y en la muestra, ya sea a través de pinturas, dibujos, reinterpretaciones escultóricas, colodiones húmedos o fotografías más convencionales. Asimismo, la memoria es, sin ningún género de dudas, uno de los hilos conductores más destacados de *Trans-formare*, y su importancia estratégica se pone de manifiesto especialmente en las *Mnemosyne* presentes en la exposición creadas por Israel Ariño, Adrián Arnau, Ramón Casanova, Jorge Egea y Rebecca Mutell, todos ellos miembros del Equipo Confluencias [The Crossing Lab] de la UB. Están concebidas formalmente como mosaicos de imágenes de naturaleza diversa que giran en torno a esculturas emblemáticas de la colección, a saber, maderas policromadas preciosas que forman parte del fondo de época moderna del museo.

2. El museo oculto y las imágenes veladas

El proyecto parte de la idea del museo como gran contenedor, en absoluto un espacio vacío. El museo es la casa de las Musas, y por ello, un espacio apolíneo y civilizatorio, un generador de discurso y de orden, aunque “incluso en el orden del discurso verdadero, incluso en el orden del discurso publicado y libre de todo ritual, todavía se ejercen formas de apropiación del secreto y de la no intercambiabilidad.” (Foucault, 1973)

El Museo Frederic Marès es un museo con un marcado carácter, pues forma parte del legado de un barcelonés ilustre animado por su actividad como escultor y por el afán del coleccionismo. Un museo de coleccionista, guarda, además, el gusto por la acumulación, incluso un particular sentido del espacio cercano al *horror vacui* en el cual se presentan, casi con ostentación, las *mirabilia* que lo constituyen. En la transformación del espacio museístico, y en su inevitable modernización, el predominante minimalismo institucional de la presentación y lectura de la obra de arte, permite observar las obras casi con precisión científica, pero siempre a cambio

de una inevitable pérdida, de una pequeña muerte espiritual, de un despojo. Como bien apuntaba Melot, “Así, en los museos y en las galerías de arte, los cuadros, contrariamente a la costumbre antigua que los colocaba a modo de mosaico en toda la superficie de la pared, se suceden en ella como para contar su historia, curiosa asimilación de la imagen al libro y a la lectura.” (Melot, 2010)

Decía André Malraux en su *Musée imaginaire*: “Un crucifijo románico no fue al principio una escultura, la Madonna de Cimabue no fue al principio un cuadro, ni siquiera la Palas Atenea de Fidias fue al principio una estatua” (Malraux, 1947). El museo, casa de las Musas, es un espacio habitado por entes que tienen y suman su propias intrahistorias (tomando el concepto de Unamuno), un espacio habitado por obras, que no son sino personajes sin los cuales la Historia del Arte no es posible. Por tanto, el museo se constituye en el sumatorio de las pequeñas grandes historias que atesoran cada uno de sus objetos, animados, llenos de vida.

Trans-formare investiga el estado de indeterminación, de incomodidad por el que estas imágenes pasan en el tránsito de la transformación del museo – sólo comparable a la incomodidad que sufrimos cuando realizamos reformas en nuestros propios hogares – mientras se configura un nuevo espacio museístico. Durante este período, los habitantes de este museo *sine forma*, habituados al ornamento del marco y de la hornacina en la que residían, nos han atendido despojados de su majestad, apenas revestidos por unos plásticos banales. Las esculturas, que son las grandes protagonistas de esta colección (no en vano era escultor Frederic Marès, el fundador del museo), no nos han recibido con sus trajes de gala, como hubiera sido oportuno, sino de un modo descontextualizado, extrañado, en el que santos y vírgenes, reyes y niños Jesús presentaban un aspecto casi hogareño.

Aún así, la homogeneizadora pátina traslúcida del plástico protector no ha impedido dejar entrever la clase y la nobleza majestuosa – aristocrática – de dichos personajes. Esta acumulación, propia por el traslado y almacenaje en diversas salas, y su enajenación respecto al orden preestablecido por su origen, condición o catalogación, nos ha provocado, en cuanto que espectadores de este eventual desorden, distintas reacciones hacia las obras que van desde la más cercana proximidad, aquella que permite el trato casi privado, hasta la reflexión profunda y, por qué no, nostálgica, en torno al perdido esplendor de la forma.

Las esculturas del museo, como recordaba Malraux, fueron en otro tiempo no-esculturas. La palabra escultura y su verbo esculpir provienen de las formas Latinas *scalpo~scalpere~sculpere* que ya Nebrija definió como “esculpir, cavar en duro, *scalpo*”. Términos que aparecen citados por Plinio y Cicerón con el sentido de grabar sobre metal o piedra y por Ovidio también como trabajar el marfil. En el sentido original de la palabra, reside también una concepción formada tradicionalmente del sentido de lo escultórico: la dura fijación de una imagen. La imagen, en cuanto que fijación, guarda una memoria, y la escultura no hace sino preservar en la dureza de sus materiales dicha memoria. La escultura hermana, en este sentido, dureza y durabilidad de la imagen.

En el traslado de las imágenes desde su entorno natural al museo laico y aséptico, estas formas de arte sufren un proceso de petrificación que desconocían en su contexto original, principalmente de carácter sacro, donde se encontraban acompañadas de

olores y sonidos particulares, presentándose accesibles a la veneración e incluso al tacto. No es desdeñable la desvalorización de estos sentidos que acompañan a la vista para una total percepción de la obra. La prevalencia de la vista como “sentido privilegiado para la intelección”, según la definición de Aristóteles, ha minusvalorado tradicionalmente la percepción estética provocada por la síntesis del conjunto de nuestros órganos sensoriales, y, especialmente, de aquellos considerados menos intelectivos, como el gusto, el olfato y el tacto (Korsmeyer, 2002). Pensemos, por ejemplo, en el mensaje “no tocar” de la señalética museística, frente al beso, cercano a la iconodulia, dado por los fieles a las imágenes dentro la Iglesia.

El crítico italiano Vittorio Sgarbi, nos explicaba parte de esta pérdida cuando escribía: “Encontrar una obra en su ubicación original permite una emoción diferente de encontrarla en un museo, que de alguna manera es como un cementerio. Si vemos en un museo un cuadro de Caravaggio, la sensación que tenemos es diferente de ver, por ejemplo, *La vocación de Mateo* en San Luigi dei Francesi. Así, una obra en el lugar en la que fue concebida conserva el valor original, una mezcla entre estética y emociones religiosas. Esto es importante por muchas razones, incluyendo la restitución de una experiencia estética completa, que no puede separarse de las razones espirituales.” (Reale; Sgarbi, 2008)

Por otra parte, pasear por el insólito paisaje que es el museo cerrado resultó una curiosa vía de acercarse a la historia de nuestra escultura sacra. Por ejemplo, la colección de crucifixiones que alberga el museo cambia totalmente su significado original cuando la imagen de Cristo crucificado deja de ser la figura central de alguna iglesia o capilla cristiana, y en lugar de recordar el desenlace de la pasión de Jesús, extirpada su cualidad celestial, se transmuta en objeto de colección. Cristos dispuestos sin orden aparente en suelos y paredes, nos han mostrado sus encantos codificados por los reflejos y semitransparencias características de los gruesos envoltorios que las protegen. Ya no hay un Jesús muerto en la cruz: en su lugar yace una fusión de madera y plástico, las expresiones que fueron talladas para representar la agonía de la tortura de la Pasión transmiten ahora la lucha por respirar, la desesperación de quien exhala su último suspiro. Trabajamos bajo la sensación de cuerpos embolsados que se amontonan ante nuestros ojos en una sucesión de formas entreveladas, un *horror vacui* de gestos asfixiados.

Por ello debemos resaltar que el proyecto parte de la idea que las esculturas fueron primero “estatuas” que, frente a la petrificación de la “escultura”, son manifestaciones de una presencia superior, ya que estatua y manifestación hacen referencia a la revelación, a una epifanía. Así lo indica su misma etimología, pues nacen de una raíz común que las vincula a *sto~stare*, el sentido latino de estar, es decir, tener presencia del ser. Estatua (*statua*), crea el vínculo *stare~statuare*, que a la vez se relaciona con *manifestare*, que es hacer presente o poner de manifiesto, esto es, evidenciar un *stare*: estar en tanto que presencia. Es en la *statua* donde se pone el *stare* deviene más claramente una manifestación, es decir, la presencia del ser revelada en la materia.

Teniendo en cuenta que en lo esencial el artista pretende fijar una imagen en la materia, el artífice de la obra es hacedor de imágenes o imaginero, que es como se denomina al escultor en las lenguas romances hasta el siglo XV, pues su función -como la de todo creador- es traer a la luz las imágenes. Por tanto, no es de extrañar que el

término genérico de escultura sea relativamente tardío en francés. Las representaciones pintadas o esculpidas son llamadas durante largo tiempo indiferentemente *imágenes* (*ymages* o *imaiges*) y los artistas, los imagineros o “hacedores de imágenes” (*faiseurs d’images*). Paralelamente a tallista de historias (*tailleur d’histoires*, o *enta-ill(i)eur*), de formación popular, comienza a encontrarse hacia 1400 escultor (*sculpteur*) de origen latino. (Clérin, 1988)

En las obras analizadas en el proyecto *Trans-formare*, nuestras “imágenes-estatuas”, transformadas en “esculturas”, se convierten en personajes desacralizados en doble medida: de su origen religioso y de la pátina litúrgica que provoca la estela del museo y la ritualizada visita del mismo. Pero además pasan por una nueva descontextualización, que les hace devenir también formas fantasmagóricas cubiertas por los plásticos (protectivos) vulgares, formas espectrales (*spectra*) o imágenes de su propia imagen.

En estas especiales circunstancias, la distorsión de las apariencias permite una mirada transversal hacia las obras. Diríamos que, más que transversal, se trata de una mirada atravesadora, ya no sólo en sentido metafórico, sino en un sentido táctil, físico, que involucra a todos los sentidos en su percepción háptica. Dada la extrañeza de la situación, como conjunto de artistas-investigadores que se ha aproximado al museo en transformación, hemos tenido que mirar atravesando estas membranas plastificadas y deformantes para intimar con la forma interior de las esculturas. Y esta forma es interior, no sólo por encontrarse dentro del envoltorio, sino porque convoca a establecer un diálogo con aquello subyacente, más profundo, íntimo. Hemos sido incitados a desvelar estas formas, cubiertas, semicamufladas, o bien a mantener el velo como un modo de visión que provoca impresiones enajenadas, como una suerte de membrana a través de la cual re-visitar aquella forma interior a la que nos referíamos. Conscientes de que, en el fondo, la visión depende de las membranas que se interponen entre el observador y lo observado, y teniendo en cuenta la evidencia de que nuestra mirada está condicionada por la tipología de dichas membranas.

3. Imagen: memoria y membrana

Este diálogo velado-desvelado con las obras y con el cambiante espacio que las ha albergado, nos ha permitido realizar aproximaciones personales que abren nuevas lecturas sobre las propias obras del museo, así como otras reflexiones acerca del sentido del re-presentar, partiendo de nuestras propias apercepciones, y desentrañar significados mediante la lectura y contemplación del posicionamiento de la realidad que cada obra implica. Teniendo como claro referente la efímera y cambiante realidad instaurada en el microcosmos del Museo Marès, el arte se recrea -como lo hizo desde su origen- siendo fuente de inspiración para la consecución de nuevas obras de arte.

Para este diálogo con las esculturas del museo, cada uno de los participantes del proyecto *Trans-formare* utiliza diversas tecnologías artísticas, que no dejan de ser también “membranas” u “ópticas” de aproximación, útiles que permiten, bien sea como hacedores de imágenes o como gozadores de las mismas, adentrarnos en el conocimiento de las obras, explorar sus significados, sus historias y las voluntades que han configurado cada una de sus formas.

Este hacer permite acercarnos y encaminar con este acercamiento al espectador a una nueva mirada a las obras, haciendo a su vez de amplificador, a través del cual observar distintas perspectivas, particularidades y aspectos que multiplican y entrecruzan las posibilidades de mirada y lectura entre las obras originales y las obras recreadas. Así las imágenes actúan como mecanismo asociativo, como memoria que religa el propio discurso de la obra en el museo. Por ello, las imágenes generadas en el proyecto funcionan como un caleidoscopio icónico de la colección que da origen al museo, complementando la visita al museo presente, renovado, ya transformado. En el proyecto que presentamos, las imágenes resultantes son nuevas obras que ofrecen nuevas lecturas y perspectivas de interpretación y que, como en toda obra de arte, invitan a una reflexión más profunda sobre la experiencia artística.

Las imágenes creadas son la memoria de un proceso, un método que nos permite adentrarnos en nuestro propio sentido de la memoria y, junto a ella, indagar en aquello que nos vincula con los elementos esenciales que reconocemos en el arte del pasado, que perviven a lo largo del tiempo y que nos permiten establecer una comunión de sentido desde nuestras propias configuraciones. Y, consecuentemente, constituir una relación más allá de nuestras disciplinas artísticas, de particularidades técnicas y metodológicas, en la procura de favorecer el despliegue de aquello esencial de la creación artística que compartimos no solo entre nosotros, sino también con todo creador de imágenes, independientemente de la época y contexto.

Matsuo Bashô condensaba esta actitud en el proceder cuando advertía al lector “No sigas las huellas de los antiguos. Busca lo que ellos buscaron” (Bashô, 1981). Y es que desde *Trans-formare* exploramos el universo de las formas y, particularmente distintas relaciones de mirada entre el arte clásico y nuestra propia contemporaneidad. Partiendo de una opción personal en cuanto al lenguaje plástico, el proyecto colectivo potencia la elección de tecnologías y poéticas creativas individuales, siempre dentro de un marco común e unitario. Con ello perseguimos que el medio utilizado destile la suficiente transparencia para hacer evidente que el diálogo entre cada autor y la obra referencial, respondiendo a una necesidad de honestidad en el acto creativo y a un anhelo de conocimiento. La obra como espacio de re-conocimiento, como la membrana en la que la memoria se reconoce.

4. Mnemosyne o la memoria de la imagen

Las *Mnemosyne* son una parte fundamental del proyecto *Trans-formare*. Las que han resultado de la investigación realizada son miradas fragmentarias y singulares que cohesionan, completan y llenan de sentido la pieza original de la colección del Museo Marès. El proyecto alude de forma inequívoca a Mnemósine, diosa clásica del panteón griego y romano, que encarnaba la memoria y poseía la facultad de enseñar a los seres humanos a razonar y a entender la diversidad del mundo. Ella era, además, madre de las nueve musas inspiradoras de las artes principales y, por tanto, generadora de belleza y de cultura.

Las *Mnemosyne* de *Trans-formare* establecen un paralelismo claro con un episodio de importancia esencial para la evolución de la historiografía del arte occidental, el *Atlas Mnemosyne* (Warburg, 2010) del historiador y teórico del arte germánico

Abraham Warburg, más conocido como Aby Warburg, en colaboración con su ayudante F. Saxl. Warburg es una figura que empieza a recuperarse hoy en día, si bien en vida llevó a cabo una labor docente y de investigación interesantísima, y es considerado el padre de la iconografía contemporánea. El *Atlas Mnemosyne* (1924-1929) nació como colofón final y como aportación definitiva a su carrera, por otra parte llena de luces y de sombras. El objetivo de su trabajo era explicar el proceso histórico de creación artística a través de una recopilación de imágenes espectacularmente rica –una “serie de series”, en palabras de Foucault–, centrada en el Renacimiento (con un énfasis especial en la Florencia del siglo XV) y en sus analogías y divergencias con la producción plástica de la Antigüedad.

Según el propio Warburg: “El atlas de *Mnemosyne*, con su material iconográfico, quiere ilustrar este proceso que se podría describir como una tentativa de asimilar, a través de la representación del movimiento vivo, un fondo de valores expresivos preformados. *Mnemosyne*, como muestran las reproducciones del presente atlas, no quiere ser, de entrada, más que un inventario de las formas recibidas de la Antigüedad que han marcado el estilo de las obras del Renacimiento en su manera de representar el movimiento vivo. Semejante planteamiento comparativo debía [...] perseguir comprender, mediante una reflexión psico-psicológica más profunda, la función significativa que asumen en la técnica espiritual estos valores expresivos conservados por la memoria” (Didi-Hubermann, 2009: 431)

La proximidad entre los proyectos de *Mnemosyne* de Warburg y el ideado en Trans·formare constituye una parte central del proyecto de investigación, en el que se ha propuesto un juego de relaciones hipotéticas, a través de las cuales explorar un universo de analogías, contrastes y fragmentaciones, centradas en una serie de piezas de la colección del Museo Marès: una cabeza de San Pedro Mártir, atribuida a Alonso Álvarez de Albarrán y realizada hacia 1630; la *Magdalena penitente* de Pedro de Mena o de su taller, efectuada entre 1673 y 1688, que se presenta en compañía de otra Magdalena castellana del segundo cuarto del siglo XVIII; y, finalmente, uno de los bellísimos ángeles del círculo de Gregorio Fernández, probablemente ideados en Valladolid en el tercer cuarto del siglo XVII, además de los correspondientes a un conjunto con Niño Jesús, anónimo y hecho en Castilla en la segunda mitad del siglo XVIII (Garriga; Martín, 1996). Todas ellas han sido obras privilegiadas en la investigación icónica y, por lo tanto imágenes centrales para la creación de unas *Mnemosynes* donde dichas esculturas son reelaboradas, revisitadas, rememoradas a través de las reinterpretaciones que proponen los distintos autores del proyecto.

Warburg enfatizaba el carácter de inventario, de catálogo, de su proyecto, que consistía en una instalación con fotografías, dibujos y grabados, enganchados sobre ochenta y dos paneles verticales de color oscuro, y agrupados en secciones diferentes según las relaciones que se podían establecer entre los diversos motivos artísticos que presentaban y sus modos de transmisión en el tiempo (Fig. 1). La fototeca de Warburg era, de hecho, un concepto nuevo de historia del arte, consistente en un conjunto de imágenes que ilustraban los puntos y los sujetos estudiados por el autor y, tal como destaca G. Didi-Hubermann, estaba destinada a tener un carácter irremediablemente provisional, siempre inacabada, siempre incompleta (Didi-Hubermann, 2009: 410-412). En este sentido, el espíritu de las *Mnemosyne* de Trans·formare está

en total sintonía con el del trabajo de Warburg, dado que mantiene su voluntad de enseñar sin resumir, de mostrar sin reducir ni recortar, huye de jerarquizaciones y no presenta unos márgenes necesariamente delimitados. Al mismo tiempo, ambos proyectos están arraigados a un planteamiento más iconográfico que formalista, porque desvelan los contenidos y los temas seleccionados sin centrarse exclusivamente en los aspectos estilísticos, estéticos o formales de las imágenes trabajadas. En ellos, se pone de manifiesto el puente a las investigaciones y los enfoques más sistematizados de Erwin Panofsky.



Figura 1. Panel 41a del Atlas Mnemosyne de Aby Warburg:
 “Expresión de sufrimiento. Muerte del sacerdote” (Warburg, A. (2010) Atlas Mnemosyne.
 Edición en Castellano, Madrid, Akal/Arte y estética, pp.74-75)

De este modo podemos observar cómo el *San Pedro Mártir* en torno al cual gira la primera *Mnemosyne* barcelonesa (Fig.2) podría contribuir al enriquecimiento del panel 41a del *Atlas* de Warburg, consagrado al estudio visual del sufrimiento y de su expresión (Warburg, 2010:74-75). En él, la iconografía de la muerte del Laocoonte (láminas de El Greco, Giulio Romano, Jean de Gourmont, Hans Brosamer, etc.) es preponderante, acompañada de imágenes correspondientes a Adán, San Pablo y otros personajes bíblicos masculinos representados en sus últimos momentos de vida. El estudio del *pathos* del sufrimiento fue uno de los puntos centrales del *Atlas* de Warburg; lo demuestran la cantidad de paneles que se consagran en el mismo. Un mismo *pathos* que podemos descubrir en el rostro moribundo y terrible de *San Pedro*

Mártir, de ojos desencajados que se elevan hacia el cielo y de rostro surcado por las gotitas de sangre que rezuman de su herida en la cabeza. Gesto, intensidad dramática y sensibilidad de época moderna hacen revivir la esencia del *pathos* de la Antigüedad a los ojos del público contemporáneo a la vez que invocan, necesariamente, la lectura clásica de este concepto.



Figura 2. Ariño, Casanova, Egea, Mutell, Mnemosyne 1
(a partir de San Pedro Mártir MFM 1172), 2011. (Proyecto Trans-formare, Museo Frederic Marès)

En las *Mnemosyne* de *Trans-formare* –como ya sucedió en el marco del trabajo warburgiano– es la relación entre el detalle o la visión atomizada y la obra en su integridad la que canaliza y particulariza el proceso cognitivo. Así, como apuntó el teósofo alemán F. Schleiermacher: “El detalle solo puede comprenderse en función del todo y cualquier explicación de un hecho particular presupone la comprensión del conjunto” (Cuesta, 2005: 290). El detalle no puede entenderse de ninguna otra manera que a través del conjunto de la obra, mientras que la explicación de un detalle presume siempre la comprensión de su totalidad. El movimiento y la reciprocidad constantes entre el detalle y el todo condicionan nuestra mirada, del mismo modo que lo hace la dicotomía entre presente y pasado/s que, como hemos visto, resulta esencial en el marco de un proyecto como el que nos ocupa. De aquí que, si partimos de una concepción de la obra opuesta a la de Winckelmann, y suponemos que ésta y sus imágenes tienen la facultad de sobrevivir, de trascender los límites de las épocas en que fueron creadas y ser susceptibles de significar en momentos posteriores de la historia, entonces inferiremos que poseen función memorativa. Y es precisamente esta función memorativa –su capacidad de *supervivencia* en palabras de Warburg– la que permite el juego calidoscópico de *Mnemosyne*. (Figs. 3 y 4)

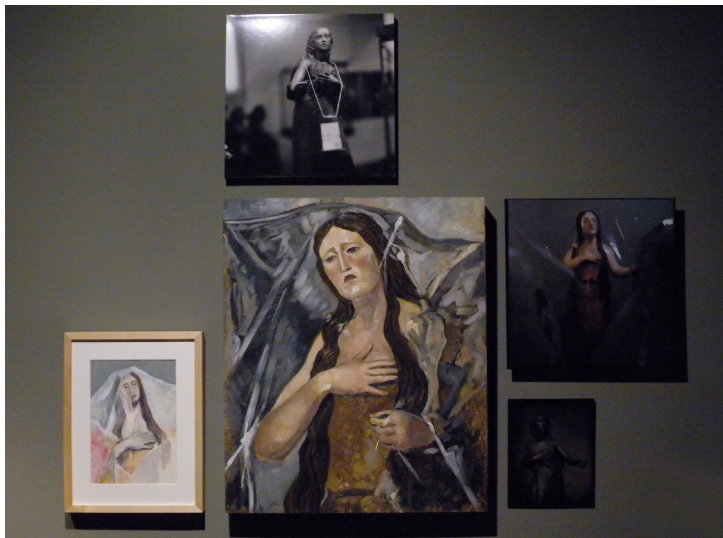


Figura 3. Ariño, Arnau, Casanova, Egea, Mutell, Mnemosyme 2 (a partir de María Magdalena MFM 1363 y María Penitente MFM 2210), 2011. (Proyecto Trans-formare, Museo Frederic Marès)

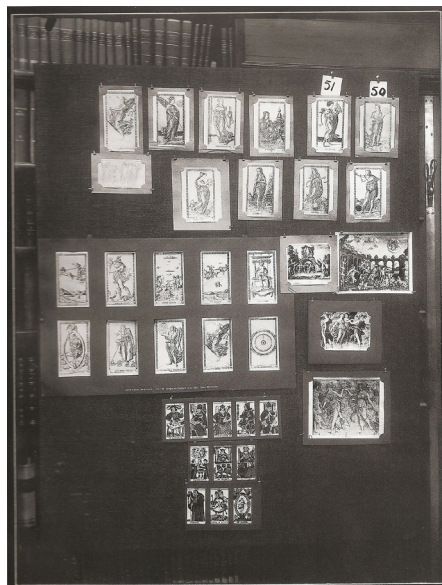


Figura 4. Panel 50-51 *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg: “División y manejabilidad. Musas. Virtudes y vicios. [...]” (Warburg, A. (2010) *Atlas Mnemosyne*. Edición en Castellano, Madrid, Akal/Arte y estética, pp.92-93)

Así pues, la mirada y la memoria condenan las obras y sus imágenes a un eterno retorno del todo nietzscheano, por el cual éstas perviven y regresan a nosotros en un mismo movimiento, ad infinitum, siempre plenas, siempre iguales pero siempre diferentes.

Finalmente, una tercera *Mnemosyne*, *Imagines angelorum*, recoge el legado conservado en el museo de la escultura barroca dedicada a la figura del Eros niño, del *putti*, del ángel, el y/o del infante sagrado (Fig.5)



Figura 5. Ariño, Casanova, Egea, Mutell, Mnemosyne 3 (a partir de las figuras MFM 1848, MFM 1830, MFM 1831, MFM 1827), 2011(Proyecto Trans-formare, Museo Frederic Marès)

Como hemos podido apreciar a lo largo del proyecto, la memoria se mantiene como un elemento clave a la hora de abordar el estudio de la imagen desde el presente. La imagen es huella –o, mejor dicho, propone la percepción de huella, tal como afirmaba Martine Joly (Joly, 2003: 215). Y podríamos añadir que la imagen es también el soporte privilegiado de la memoria, de cara a la reproducción o la reactivación de la huella. Recordemos, en este sentido, que la memoria era uno de los recursos retóricos más destacados del mundo griego, utilizada como herramienta para vivificar discursos, dada su capacidad de hacer despertar en nosotros imágenes que otorgaban verosimilitud al relato declamado. La leyenda que atribuye a Simónides de Ceos la invención de esta técnica emparentada con los métodos mnemotécnicos actuales tan solo contribuye a subrayar su transcendencia. Y es que el/los presente/s lleva/n siempre la marca de pasados múltiples. Las *Mnemosyne* son precisamente un inventario de precedentes antiguos conservados en la memoria pero, al mismo tiempo, se convierten en un estudio de cómo se estructura la conservación de estos precedentes, a través de fenómenos como el mantenimiento o la intensificación, que afectarían su aura, si utilizamos la terminología de W. Benjamin. No obstante, no debemos olvidar que esta particularidad de la memoria interviene también en todo acto crea-

tivo logrado. Tal como apuntaba el antropólogo E. B. Tylor: “Progreso, decadencia, supervivencia, renacimiento, modificación son otras tantas formas según las cuales se relacionan las partes de la red compleja de la civilización. Basta echar un vistazo a los detalles vulgares de nuestra vida cotidiana para darnos cuenta de en qué medida somos creadores y en qué medida no hacemos sino transmitir y modificar la herencia de los siglos anteriores” (Tylor, 1871: 20-21). En consecuencia, la actividad creativa debería moverse entre los dos polos a los que apela la memoria, aparentemente auto-excluyentes: por una parte, una identificación completa con el presente, apasionada y empática, cercana al espíritu dionisiaco de Nietzsche; y, por otra parte, un distanciamiento contemplativo, una actitud más serena y apolínea.

5. El colodión húmedo y otras técnicas del proyecto

Como ya hemos mencionado, los resultados del proyecto *Trans-formare* han dado lugar a una propuesta expositiva homónima que coincide con la reapertura del Museo Marès, contenido y continente de la investigación realizada. En ella, se presentan una serie de trabajos a través de los cuales los miembros del Equipo Confluencias ponen de manifiesto y dan forma a las conclusiones y referentes obtenidos a lo largo de su labor investigadora. Las técnicas utilizadas son variadas, destacando el dibujo, la pintura, la escultura y, muy especialmente, la fotografía.

Entre las obras fotográficas, cabe destacar las realizadas a partir del colodión húmedo. Se trata de una técnica fotográfica del siglo XIX que consigue plasmar la imagen sobre una plancha metálica, creando un objeto fotográfico único. Con tal procedimiento, se han fotografiado una selección de esculturas realizadas en talla policromada, que componen un *rompecabezas del tiempo* en el que pasado y presente se entremezclan. Esta desubicación temporal, que mantiene el hilo conductor a través de las piezas escultóricas, permite reflexionar en torno a la migración de los objetos y sus nuevas conceptualizaciones. Son piezas aparentemente inconexas entre sí, que permutan en el devenir del tiempo y del espacio. Por otra parte, el proyecto también incorpora metodologías fotográficas más habituales.

La mirada del fotógrafo es especial, pues se impregna de una cierta *humedad* – recordando el principio que unifica la lágrima, la membrana y la lente – que dilata el tiempo y amplifica acontecimientos, correspondencias y sincronías. Así es como las tallas policromadas, que de entrada ahogan sus gestos tras los plásticos protectores, devienen, a través del proyecto, totalmente carnales. Mudamente, las fisionomías de las obras capturadas en las imágenes fotográficas cristalizan experiencias personales cargadas de historias y memoria, consecuentes con anhelos y nostalgias. Su lenguaje corporal nos habla de ellas mismas y de aquellos que las fijaron en madera o en piedra y, sobre todo, de nuestra capacidad para dilatar el tiempo y relacionarnos empáticamente con ellas.

Asimismo, mencionaremos que la muestra final del proyecto incorpora, a su vez, la tradición del dibujo del natural y de la pintura al óleo, técnicas a través de las cuales recogemos también la manera decimonónica de aproximarse al arte del pasado en la ocupación de las salas del museo. Con sesiones de varias horas que permitían una mirada lenta de un objeto o escena concreta, llegamos a descubrir lo que el rápido

paseo de una visita ordinaria al museo no deja ver: la presencia del propio museo como espacio que se escondía en cada uno de sus detalles y en todos los rincones. Finalmente, añadiremos que el proyecto ha buscado captar y reproducir la atmósfera original del lugar, difícil de mantener en un proceso de transformación como el sufrido por el museo. Esto se ha conseguido gracias a sesiones dedicadas al dibujo del espacio, realizados al natural, y al estudio de sus motivos *in situ*.

6. Conclusiones

Ya el propio Warburg afirmaba que para producir algo harmónico (*sophrosyne*) era preciso que en el acto creativo hubiera una distancia entre imaginación —centrada en el objeto— y razón —que trata de separarse de este objeto. Es decir, reclamaba una distancia consciente entre el yo y su subjetividad, y el mundo externo, entendido como fuente de objetividad. El acto creativo, visto así, está a medio camino entre un impulso hacia lo caótico y lo suficientemente categorizador.

Las *Mnemosyne* del proyecto *Trans-formare*. Lecturas de la transformación exploran este pulso. Se mueven entre imaginación y concepto, entre el yo y lo colectivo, entre el ayer y el hoy, siempre proponiendo juegos de espejos, paralelismos y divergencias, acotando sin recortar y cuestionándose incesantemente a pesar de ser conscientes de no esperar nunca una única respuesta. En definitiva, cada una de las lecturas ofrecidas en este *Trans-formare* es el fruto de un diálogo gestado en la intimidad del museo y en la confluencia entre el autor y la obra. Es constante el espíritu común de contemplación establecido a pesar de la diversa materialización. La observación consciente es en sí misma una creación, como resultado de una relación de identificación del sujeto en el objeto observado, a través del cual ambos nos configuramos. En última instancia, en el tránsito mantenido por el museo, las obras que lo habitan han revivido como vestigios de un importante legado. En una suerte de retroalimentación, a través de estas imágenes centradas en los mosaicos *Mnemosyne*, las estatuas nos confían sus vidas a la vez que se recargan y revitalizan con nuevos significados formales.

Referencias

- Cuesta, J. M., Jiménez, J. (ed.). (2005). *Teorías literarias del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Bashô, M. (1981). *Sendas de oku*. Barcelona: Seix Barral.
- Didi-Hubermann, G. (2009). “El montaje Mnemosyne: cuadros, fusées*, detalles, intervalos”, en *La imagen superviviente. Historia del arte y del tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores.
- Foucault, M. (1973). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Garriga, J.; Martín, J. J. (dir.). (1996). *Catàleg d'escultura i pintura dels segles XVI, XVII i XVIII. Fons del Museu Frederic Marès/3*. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona (MFM 1172, 1363, 2210, 1831 y 1827).
- Joly, M. (2003). *La interpretación de la imagen: entre memoria, estereotipo y seducción*. Barcelona: Paidós Comunicación.

- Korsmeyer, C. (2002). *El sentido del gusto, Comida, estética y filosofía*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Melot, M. (2010). *Breve Historia de la imagen*. Madrid: Siruela.
- Clérin, Ph. (1988). *La sculpture, toutes les techniques*. París: Dessain et Tolra.
- Reale, G.; Sgarbi, E. (2008). *Il Pianto della Statua*. Milán: Bompiani.
- Tylor, E. B. (1871). *Primitive culture. Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom*. Londres: Murray.
- Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne. Edición en Castellano*. Madrid: Akal/Arte y estética.